N° 122

LE THÉATRE

ECTION ET RÉDACTION : 24, Boulevard des Capucines

PUBLICITÉ : C. O. COMMUNAY, seul concessionnaire 19, Boulevard Montmartre. — Téléphone : 142-06

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT : PARIS : 1 an . 40 fr. | DÉPARTEMENTS : 1 an . 44 fr. ÉTRANGER (Union postale) : 1 an . 52 fr.

ABONNEMENT ET VENTE : 24, Bd des Capucines. — Télép. : 242-49



Photo P. Boyer.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE. — Mlle L. GRANDJEAN. — Rôle de *Desdémone*. — *OTHELLO*

LE THÉATRE

N° 122 Janvier 1904 (II)



Photo Reutlinger.

THÉATRE DE L'AMBIGU-COMIQUE. — *LA CITOYENNE COTILLON.* — Mme JEANNE GRANIER. — Rôle d'*Arlette*

LA QUINZAINE THÉATRALE



Le Vaudeville est dans une période de transition, ou mieux de transformation, pourrions-nous dire. A la suite de démêlés conjugaux, dont nous n'avons pas à entretenir nos lecteurs, puisqu'ils sont d'ordre privé, Madame Réjane quitte la scène de la Chaussée-d'Antin, où elle a terminé son engagement. Elle va exercer ses talents en d'autres théâtres : les Variétés d'abord, où elle jouera prochainement, avec Huguenet, *Monsieur Betzy*, une pièce vieille déjà d'une vingtaine d'années, qui fut une des premières tentatives du genre qualifié « rosse », un peu démodé déjà, parce que les évolutions se font rapides. Elle reprendra le rôle qu'elle a créé jadis à côté du vieux Baron, qui redeviendra son partenaire, comme à la création, avec vingt ans de plus. Huguenet, lui, remplacera José Dupuis, créateur du rôle de « Monsieur Betzy » ; il y sera certainement très bien, car il excelle dans ces personnages de haute fantaisie. Après ce choc-en-retour de la reprise, la comédienne ira créer le rôle de Mademoiselle Montansier, dans la pièce de ce nom, que va représenter la direction Coquelin, au théâtre de la Gaité, et cela malgré vents et marée.

Jamais pièce, en effet, n'aura fait tant de bruit et soulevé tant de contestations avant d'être représentée ; son cas est, d'ailleurs, assez intéressant au point de vue du droit théâtral, pour que nous nous y arrêtions en passant. Les auteurs, MM. Ibels, de Flers et de Caillavet, ont fait recevoir leur pièce, au Vaudeville, sous la condition expresse que le rôle du principal personnage serait créé par Madame Réjane : « La condition est absolue, disent-ils; pour nous, Réjane, c'est la pièce ; pas de Réjane, pas de pièce. Voilà ! Or notre comédienne quitte le Vaudeville, et affirme, qu'à aucun prix, elle n'y jouera plus; tant que son mari, M. Porel, avec qui elle plaide en divorce, en dirigera les destinées. Donc, puisque vous ne pouvez ni ne pourrez nous donner l'interprète désirée, nous rentrons dans la libre disposition de notre ouvrage, dont la propriété est à nous, nous le retirons du Vaudeville, et le portons ailleurs où bon nous semblera... »

Très calme, M. Porel écoute, sourit et répond : « Pardon, Messieurs, la question ne se pose pas tout à fait ainsi. Vous et moi sommes liés, les uns vis-à-vis des autres, par un traité général que vous avez fait, et que moi j'ai simplement accepté, car je ne l'ai pas provoqué, je me suis soumis, et ledit traité a prévu le cas, qu'il règle très clairement, et tout autrement que vous ne le dites. J'ai reçu votre pièce, *Mademoiselle Montansier*, et elle m'appartient pour deux ans, à partir du jour où vous m'aurez livré le manuscrit. En admettant même que votre condition de distribution à Madame Réjane soit *sine qua non*, ce que je pourrais contester, ceci ne change rien à l'affaire. J'ai « deux ans » pour jouer votre pièce, à mon heure, comme il me plaira. Rien ne prouve, d'ailleurs, que Madame Réjane ne jouera pas le rôle au Vaudeville, les circonstances et les femmes sont changeantes, et vous n'avezp as à vous faire prophètes et à prévoir. Votre seul droit sera donc de passer à ma caisse, pour y toucher *cinq mille francs* d'indemnité, si, dans le délai prescrit, votre pièce n'a pas été jouée sur la scène du Vaudeville. »

Les auteurs se sont cabrés sous la logique du raisonnement, ils se sont arrêtés au parti de la résistance au droit, et, passant outre, ont porté leur pièce à la Gaité, ébloui par la perspective de la voir jouée par Coquelin et Réjane, sans se soucier, quant à présent, des dommages et intérêts qui en pourront résulter pour eux. Or, ceux-ci peuvent être considérables, puisque, aux termes de la loi, ils doivent être arbitrés par « état », et non pas arrêtés à une somme fixe qui ne devait et ne pouvait être déterminée à l'avance. Ils se sont dit que le résultat à intervenir, avec les divers degrés de juridiction, et la marche à pied bot de la justice française, ne serait pas acquis avant un an ou deux, alors que leur pièce pourrait être jouée d'ici un mois, six semaines, et ils ont couru sus aux répétitions.

Mais voici qu'au dernier moment a surgi une complication nouvelle, presque imprévue. Porel s'est dit : Je suis encore le mari de Madame Réjane tant que le divorce n'a pas été prononcé, et, comme tel, reste le maître de la communauté, armé du droit régulier de l'époux. Je n'interdis pas à ma femme, « toujours déclarée telle », de jouer où elle voudra et ce que bon lui semblera, je ne m'oppose qu'à la seule création, par elle, de ce rôle de Mademoiselle Montansier, dans une pièce que je prétends jouée en fraude de mes droits, ne lui permettant pas d'être de connivence avec les auteurs, et je requiers une astreinte de cinq mille francs pour chacune des répétitions ou représentations de ladite pièce, à laquelle elle prendrait part... Voilà où en sont les choses. Nous les avons exposées aussi clairement que possible, non pas pour donner un aliment de curiosité malsaine à la malignité publique, mais parce que l'affaire a fait trop de bruit pour que nous la laissions passer indifférente, d'autant mieux qu'elle soulève des points nouveaux de jurisprudence théâtrale vraiment inédits à ce jour, et dont la solution me semble intéressante à connaître, pour ceux qui se préoccupent des choses de théâtre. Nous suivrons les péripéties de l'aventure et vous tiendrons au courant.

Pour en revenir au Vaudeville, après avoir terminé, le 3 janvier, les représentations de *Germinie Lacerteux*, fait relâche les 4 et 5, il a rouvert ses portes le 6, avec une pièce nouvelle : *Frère Jacques!* quatre actes de comédie aimable de MM. Bernstein et Pierre Veber. Il y a eu succès incontestable. Ce succès a-t-il été aussi grand que nous l'avions espéré ? Je n'oserais l'affirmer. L'histoire du cousin Jacques, fort amoureux de sa cousine Geneviève, mais qui ne veut, ni n'ose se déclarer, parce qu'il est pauvre et que Geneviève est riche, nous a été souvent contée déjà. Pour la rajeunir, il aurait fallu des incidents bien imprévus, qu'ici je ne vois guère. Je ne trouve, à vrai dire, qu'un vaudeville léger et souriant, qui m'en rappelle bien d'autres, et semble s'être enfui du répertoire du théâtre de Madame, emportant un dénouement, façon ancien Gymnase, dont le défaut est d'avoir été prévu dès le premier acte, puis attendu avec énervement pendant les trois autres. L'effet principal se répète en duos d'amour continus, qui reviennent comme un « leitmotiv », à plusieurs reprises, ce qui donne une impression de monotonie. Toutefois, il faut reconnaître qu'il y a dans cette comédie une note de charme et d'émotion séduisante, qui fait excuser bien des manques de logique, et l'incertitude de ce porte-à-faux dramatique.

L'interprétation est supérieure en ses deux principaux protagonistes, elle n'est que suffisante en ses autres parties : Tarride, avec son comique, en dedans, sa bonhomie parfois ironique, ses émotions à fleur de peau, sa diction nette et sûre, était l'interprète idéal du rôle de Jacques, qu'il a joué à la perfection ; Mademoiselle Thomassin, exquise comédienne de genre, a tiré du rôle de Geneviève, tout ce qu'il pouvait y avoir, même plus encore. Elle en a traduit la physionomie franche, honnête et finement bourgeoise, avec une admirable sincérité, dans l'exécution.

Ce pendant que le théâtre du Palais-Royal, cette fois plus chanceux que de coutume, me paraît avoir amené le bon numéro avec *les Dragées d'Hercule*, une croustilleuse charge en trois actes, de MM. Paul Bilhaud et Maurice Hennequin, souvent coutumiers du succès. Je n'affirme pas que cette pièce soit celle qu'il faille choisir pour les pensionnats de jeunes filles, mais entre nous, ça n'est pas la vocation du théâtre du Palais-Royal, de préparer des représentations pour distribution de prix dans les couvents. Le terrain sur lequel on marche chez la feue Montansier est « terre gauloise », tout le monde le sait, et ceux qui se font des illusions, sont des naïfs. Je n'entreprendrai pas, ici, si succincte soit-elle, l'analyse des exploits accomplis par les dragées du docteur Lavirette, qui, sous le patronage d'Hercule, rendent les forces les plus actives aux tempéraments les plus affaiblis, et je comprends que l'Américain Brackson s'offre au dénouement, le trust de ces dragées pourvues fatalement d'une clientèle universelle et cosmopolite. Le récit desdits exploits fort héroïques a fourni trois actes alertes, gais, touffus, où le rire ne languit jamais. C'est Töpffer qui a dit que les gens d'esprit devaient rire aux choses folles; et bien, il est impossible de ne pas rire à ces folies qui courent en pretentaine, avec un entrain endiablé, sarabande insensée que mènent les meilleurs comiques de la troupe : Raimond, d'une naïveté désopilante et d'une sincérité ahurie; Lamy, le truster, plus Américain que l'Amérique; Hurteaux, jovial et cocasse; Cooper, dont la mémoire fantaisiste court après un mot, et attrape toujours... l'autre; Mademoiselle Lucy Jousset, exquise en épouse amoureuse; Mademoiselle Fabert, une blonde, jolie comme la lune, en son plein; Mademoiselle Aimée Samuel, affriolante, et Berthe Legrand, aux effets de comique tradition.

Disons aussi simplement quelques mots du petit drame en un acte, du marquis de Castellane, *le Festin de la Mort*, représenté chez Sarah Bernhardt, en matinée. C'est une sorte d'anecdote historique, — historique si on veut ! — qui date du 3 février 1794, et s'encadre dans le chauffoir de Saint-Lazare, le même qui servit de décor au peintre Muller, alors qu'il peignit son *Dernier Appel des Condamnés*. Le commandant Monjourdain doit, le lendemain, payer de sa tête, le « modérantisme » de son opinion, et



AMBIGU-COMIQUE
LA CITOYENNE COTILLON
Barras. — M. Gaston Dubosc

Fouquier-Tinville, par grâce singulière, lui a fait passer un billet pour le prévenir que l'exécution aura lieu, dès l'aube, et le transfert à la Conciergerie dès dix heures du soir, mais qu'il lui est permis de passer, à sa guise, ses dernières heures à Saint-Lazare. Monjourdain décide donc qu'il recevra sa jeune épouse qu'il adore, et comme il veut ôter à ce dernier rendez-vous tout aspect sinistre, il l'invitera en un dernier repas auquel il a convié déjà ses amis de prison. Parmi eux, il en est d'illustres, Roucher, le poète qui écrivit *les Saisons*, André Chénier, la jolie et touchante Mademoiselle de Coigny, et d'autres encore. Le repas n'est pas de gaieté folle; on y cause philosophie et littérature, avec un bruit sourd de « flancs battus ». Puis vient la scène des adieux, alors que l'heure du départ approche. Celle-ci, d'émotion déchirante, est interrompue par un incident de grotesque imprévu : un prisonnier en savates,et en costume de nuit, bougeoir en main, traverse le chauffoir en recherche de l'endroit secret où nous conduisent les nécessités de la vie. L'air inquiet du personnage, son aspect burlesque provoquent une crise de rire chez les malheureux qu'attend la charrette, rire nerveux, qui a des sonorités de sanglot. Il est certain que l'auteur a fait son drame pour arriver à cet effet voulu, étrange, et qui pouvait être dangereux s'il n'avait eu Sarah Bernhardt pour le soutenir. C'est plus du tour de force et du sport que de l'art dramatique proprement dit, et c'est hardi, presque téméraire.

Le 15 janvier, il y a eu 282 ans, jour pour jour, que naquit dans une arrière-boutique d'une maison située rue Saint-Honoré, au coin de la rue des Vieilles-Étuves, un enfant du sexe masculin, auquel son père, tapissier de son état, donna les prénoms de Jean-Baptiste, il s'appelait Poquelin de son nom de famille, qu'il troqua plus tard pour celui de Molière, sous lequel il se fit glorieusement connaître par la suite, ce qui fait que ce même 15 janvier 1904,au soir,la Comédie-Française et l'Odéon, subventionnés *ad hoc*, jouèrent *l'École des Maris* et *le Malade imaginaire*, accompagné de la cérémonie que l'on sait. Ce menu « en maigre », — on pouvait faire plus d'effort pour célébrer la mémoire du grand comique, — s'accompagnait de l'inévitable à-propos. Celui de l'Odéon, *le Frisson de la Gloire*, est assez banal, c'est l'à-propos..., un point, c'est tout !... en vers ?... Parbleu ! — celui de la Comédie a plus de valeur. Il est bien rimé, écrit en vers ingénieux, et nous présente adroitement les trois figures de Scaramouche, le comédien de tréteau, le grognon Poquelin père, et Molière enfant, — dix-sept ans à peine : — « Tu seras tapissier ! » dit le père Poquelin. — « Je serai comédien ! » réplique en sourdine le gamin Molière, qui tint mieux que sa promesse. Il y a un grand charme dans cette pochade à l'histoire, et il se double de celui d'une gentille comédienne, Marie Leconte, charmante, gamine, spirituelle, réfléchie, mignonne et... héroïque dans son travesti du petit Molière ; il y a aussi un type pittoresque que burine l'ami Cadet, le plus Scaramouche des Scaramouche, qui débite son soliloque de parade, avec l'entrain d'un comédien de la foire de Saint-Laurent. C'est bien mieux cela qu'un à-propos quelconque, c'est un joli acte de comédie qui mérite de prendre sa place au répertoire. Ai-je dit qu'il est signé de deux artistes de la Comédie ? Louis Leloir, le sociétaire en activité, et Paul Gravollet, un défaillant qu'on regrette, tous deux pinçant,à la fois, comme leur illustre patron, les deux cordes de la lyre dramatique, la corde basse de l'auteur, et la chanterelle du comédien.

FÉLIX DUQUESNEL.



Photo P. Boyer.

CASSIO (M. Laffitte)
OPÉRA. — *OTHELLO*

ACADÉMIE NATIONALE
De Musique

OTHELLO

Drame lyrique en quatre actes, de M. ARRIGO BOITO

MUSIQUE DE G. VERDI

VERSION FRANÇAISE DE C. DU LOCLE ET M. A. BOITO

NOUVEL exemple à joindre à ceux qu'on pourrait citer de grands effets provenant de petites causes ou de causes tout à fait fortuites : la composition du grand opéra d'*Othello* par Verdi. Nous le savons parce que le baryton Victor Maurel a pris soin de nous révéler ce détail très flatteur pour lui : l'auteur universellement applaudi de *Rigoletto* se reposait sur les lauriers qu'il avait cueillis en dernier lieu avec son *Aïda* et son *Requiem ;* il ne pensait plus à composer de nouvel ouvrage, ou du moins y pensait si peu qu'il n'en aurait probablement jamais rien fait si, tout à coup, un beau jour, il n'avait été vivement touché en voyant de quelle façon M. Maurel l'avait aidé à rendre la vie à un de ses ouvrages les moins heureux, ce *Simon Boccanegra,* qui était venu après *Rigoletto,* après *il Trovatore,* après *la Traviata,* et n'avait eu qu'un destin très court à la Fenice de Venise, en 1857.

Quand Verdi s'était avisé de refondre et de remanier cet ouvrage après avoir vu jouer, à Cologne, le *Fiesque* de Schiller, d'où il est tiré, il avait eu deux collaborateurs essentiels : son ami Arrigo Boïto, pour arranger le livret de Piave, et le baryton Maurel, pour le chanter à la Scala de Milan, en 1881. Si même vous désirez savoir ce que le chanteur pensait après cela du compositeur, lisez le paragraphe que voici : « Chez Verdi, la pensée sort d'un seul jet, expression parfaite du génie qui a tout saisi, tout embrassé dans sa première manifestation. Jamais Verdi ne corrige ses manuscrits aux répétitions, et ses pièces sont jouées telles qu'il les a données, sans qu'on y change une note. Il ajoute quelquefois, mais les modifications lui sont inconnues. Et quelle prodigieuse facilité ! Il lui sembla, à une audition de *Simon Boccanegra,* que, vers la fin de l'opéra, un passage présentait une lacune et qu'un récitatif y était nécessaire. Il se fit apporter du papier réglé et écrivit, au courant de la plume, avec la même rapidité qu'un acteur écrivant un billet sur la scène, douze mesures qui comptent parmi les plus belles de la partition. »

Ces douze mesures, par bonheur, étaient pour M. Maurel, et ces douze mesures annonçaient tout un grand opéra. Le vieux maëstro, en effet, avait conçu une vive reconnaissance pour le baryton français, qui s'était entièrement consacré à la musique italienne, et peu à peu, certaines idées qu'il avait en tête prenant corps du moment qu'il pensait trouver un interprète excellent pour un rôle capital, son ami Boïto s'accordant fort bien avec lui pour le seconder, le chanteur n'ayant garde, on le comprend, de les détourner d'un si beau projet, il arriva que le librettiste et le compositeur entreprirent de condenser le drame de Shakespeare en poussant au premier plan le rôle d'Iago, tout exprès pour M. Maurel. De ce jour, la composition d'*Othello* fut

chose décidée et la première représentation, finalement, en fut donnée à Milan, au mois de février 1887.

Verdi et son collaborateur Boïto, qui paraît avoir renoncé à composer de la musique depuis qu'il a écrit des poèmes pour l'auteur d'*Aïda*, nourrissaient la plus vive admiration pour Shakespeare, et ils l'ont manifestée en composant, peu après *Othello*, leur opéra de *Falstaff*; ils firent toujours de leur mieux pour ne pas défigurer, pour résumer seulement les pièces du grand Will qui leur convenaient, en en respectant l'allure et le ton général : c'est ce dont il faut leur faire un mérite. Aussi ne s'explique-t-on pas du tout qu'ils soient tombés d'accord pour supprimer tout le premier acte d'*Othello*, qu'ils n'aient pas reculé devant cette énorme coupure qui privait le compositeur d'une scène capitale, indispensable à mettre en musique : l'assemblée du Sénat vénitien, où Brabantio, Desdémone et Othello prennent tour à tour la parole, où les sénateurs, ayant besoin du bras puissant d'Othello, passent volontiers condamnation sur le rapt qu'il vient de faire ; où Brabantio, indigné de leur faiblesse, rejette sa fille entre les bras du More en lui criant : « Veille sur elle ; elle a trompé son père, elle pourra bien te tromper aussi! » C'est cela, cependant, c'est cette menace du père exaspéré qui jette les premiers ferments de la jalousie dans l'âme d'Othello et le rend plus accessible aux perfides insinuations d'Iago.

Voilà, tout compte fait, la seule observation intéressante qu'il y ait à faire sur la façon dont le drame de Shakespeare a été transformé en opéra ; les autres critiques ne porteraient que sur des points secondaires et pourraient toujours se justifier par les nécessités de l'adaptation à la musique, par les règles toutes de convention de ce genre spécial, tandis que la suppression d'un acte entier, et d'un acte très favorable à la musique, ne s'explique d'aucune manière. Aussi les curieux se sont-ils efforcés de découvrir pourquoi Verdi n'avait pas voulu traiter ce grand tableau, si tentant pour un musicien, de la délibération du Sénat de Venise, et ont-ils abouti à se poser cette question qui implique une réponse inévitable : Est-ce que le compositeur aurait craint, par hasard, de se heurter ici à des pages célèbres offrant quelque analogie, au moins par la masse des voix, comme le Grand Conseil de *l'Africaine* ou la comparution d'Elsa devant tous les Brabançons assemblés, et lui, que l'ombre de Rossini n'effrayait pas, aurait-il reculé devant une comparaison possible avec Meyerbeer ou Richard Wagner ?

Même après *Othello*, même après *Falstaff*, c'est *Aïda* qui peut être considérée comme le résultat le plus net de la fameuse transformation de Verdi, de cette prétendue évolution vers l'École allemande, au sujet de laquelle on a noirci tant de papier et qui se réduisait en somme à très peu de chose. En écrivant cette dernière partition, Verdi, toujours respectueux de la forme, de la coupe et des mouvements ordinaires de l'opéra italien, se contentait de châtier un peu son style, de moins abuser des cabalettes et des redondances qui lui étaient autrefois familières ; il visait surtout à accompagner la mélodie, que celle-ci fût confiée à la voix humaine ou à quelque instrument, par une orchestration plus nourrie, plus riche, plus intéressante, et c'était là, vraisemblablement, tout le changement qu'il lui fût permis d'opérer sur lui-même, étant donnés sa nature et son savoir.

Mais quand, plus tard, il voulut faire un pas de plus dans une voie où il ne marchait pas sans embarras, quand il prétendit approprier exactement sa musique au drame en rompant davantage avec les formes consacrées de l'opéra, quand il essaya de modifier son instrumentation au moyen, non pas d'imitations proprement dites de Wagner ou de Berlioz, mais enfin de certaines combinaisons imitées de ces maîtres — l'écart



Photo P. Boyer.

LUDOVICO (M. Nivette)

OPÉRA. — *OTHELLO*

énorme entre les grondements des cuivres dans le grave et les doux sons des flûtes à l'aigu, effet trouvé par Berlioz pour l'*Hostias* de son *Requiem* et que Verdi a reproduit au quatrième acte d'*Othello*, puis au troisième de *Falstaff*, est une preuve indiscutable de ce que j'avance, — quand il voulut, au résumé, trop forcer son tempérament si personnel, il ne fit plus que de médiocre besogne. Il tomba alors dans une recherche, dans une prétention incompatible avec sa nature rude et vigoureuse ; il se fabriqua un style contourné où l'idée mélodique n'a plus l'élan d'autrefois, où, par manque d'habileté, il y a des trous, du décousu dans la trame orchestrale. Expliquez cela comme vous pourrez : lassitude naturelle du musicien qui n'a plus rien à dire, ou fatigue causée par l'effort que le compositeur fait pour se transformer.

Est-ce en vertu d'une loi secrète du destin que les deux maîtres italiens qui se sont attaqués à l'*Othello* de Shakespeare, à soixante-dix ans d'intervalle, aient, je ne dirai pas atteint à la hauteur de leur modèle, mais haussé leur musique au-dessus du niveau ordinaire uniquement dans la scène finale, aux approches de la catastrophe suprême? Assurément, dans l'*Othello* de Verdi, pour ne parler que de celui-là, il se rencontre bien, avant le dernier acte, quelques passages de haut caractère, et je citerai, comme exemple, le court monologue d'Othello au troisième acte : *Dieu, tu pouvais m'infliger tous les maux...*, la meilleure page, à mon humble avis, de tout l'opéra, écrite d'une façon très sobre et d'autant plus expressive ; une sorte de déclamation monotone de la voix sur un bref dessin plaintif des violons, toujours le même, où se révèle un profond désespoir. Et le grand quatuor, me direz-vous, le quatuor en partie double : le ménage Othello-Desdémone d'une part, le ménage Iago-Emilia de l'autre, le quatuor dit du Mouchoir parce que, à la fin, Emilia se laisse arracher par Iago le mouchoir de Desdémone, qu'elle avait ramassé à bonne intention, pour le rendre à sa maîtresse? Eh mais! vous répondrai-je, il était permis à tout autre compositeur que Verdi lui-même de tenter d'écrire un nouveau quatuor de *Rigoletto,* et Dieu sait s'ils sont nombreux ceux qui s'y sont essayés, mais lui seul aurait dû ne pas tenir une pareille gageure, car il devait fatalement la perdre : un compositeur ne retrouve pas deux fois, sur une situation identique et les voix étant réparties de même, le même élan d'inspiration, le même éclair de génie...

Mais j'arrive au quatrième acte et vous répète ici ce que je disais plus haut : à savoir que celui-là est le seul de tout l'ouvrage où il n'y ait pas de défaillance trop accusée, où l'auteur reste à peu près constamment au même niveau ; où l'on trouve enfin, à défaut d'une inspiration puissante, une heureuse unité de couleur et de ton. De la monotone complainte du Saule, avec ces plaintifs échos du cor anglais, comme de la psalmodie de l'*Ave Maria* sur une seule note, il se dégage une grande impression de tristesse. Aussitôt qu'Othello survient, la violence reprend le dessus, une violence tout d'abord concentrée, et la scène même du meurtre est traitée de façon très brève, mais les derniers soupirs de Desdémone expirante et les derniers cris d'amour d'Othello sur une phrase éplorée des violons rappelant le motif essentiel de l'opéra, produisent, à tout prendre, une émotion douloureuse. Au résumé, comme j'ai commencé par vous le dire, un seul acte se détache en pleine lumière, au-dessus des autres, aussi bien dans l'*Othello* de Verdi que dans celui de Rossini.

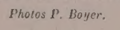
Mais, dans cet acte même, aujourd'hui comme à l'origine, autrement dit en 1895, lorsque Madame Rose Caron les soupirait avec infiniment de mélancolie et de crainte instinctive, la romance du Saule et surtout l'*Ave Maria* sont toujours les pages qui tiennent le plus l'auditoire attentif : aussitôt que Desdémone, absorbée dans sa triste rêverie, ouvre la bouche et laisse tomber les premiers mots de sa romance, on entendrait une mouche voler dans la salle. Et voyez un peu comme le goût change avec les époques ; comme ce qui semble être, à tel moment donné, l'expression même de la vérité, paraît conventionnel et suranné lorsque le temps a fait son œuvre. Verdi, nous a-t-on dit de toutes parts, en prêtant à sa romance du Saule le caractère d'une vieille chanson monotone et plaintive, a voulu se soustraire à toute comparaison possible avec Rossini, et il a composé de la sorte une façon de complainte, de chanson de nourrice éminemment triste et s'accordant à merveille avec la situation du drame, avec le texte même de Shakespeare. Ainsi parlent les admirateurs déterminés de Verdi, et je n'aurais garde de les contredire ; mais je remarque, en remontant le cours du temps, qu'on a dit exactement la même chose de l'air avec variations imaginé par Rossini ; de la romance écrite par Grétry pour l'*Othello* de Ducis, en 1792, et de celle que Martini avait notée auparavant, en 1776, pour la traduction en vers de la romance du Saule, par Letourneur. Or, vous connaissez probablement l'air de Rossini ; mais vous n'imaginez pas à quel point les deux romances de Grétry et



Photo P. Boyer.

EMILIA (Mlle Goulancourt)
OPÉRA. — *OTHELLO*





Photos P. Boyer.

UNE ESCLAVE
(Mlle Thomas)



UN PAGE DE DESDÉMONE
(Mlle Sorelle)
OPÉRA. — *OTHELLO*. — BALLET



UNE DANSEUSE GRECQUE
(Mlle Bonnot)



Photo P. Boyer. UN VÉNITIEN
(Mlle Klein)
OPÉRA. — *OTHELLO*

de Martini nous paraissent aujourd'hui peu shakespeariennes et foncièrement « troubadour ». Voici, par curiosité, ce que Ducis disait de la première : « Pour la romance du Saule, c'est M. Grétry (son nom n'a pas besoin d'éloge) qui en a composé l'air avec son accompagnement. Il s'est contenté, en grand maitre, de quelques sons plaintifs, douloureux et profondément mélancoliques, conformes à la scène et à la romance, qui semblaient les demander. Ils sont, pour ainsi dire, le chant de mort d'une malheureuse amante. On ne les retient point, ils ne sont point distingués de la situation et de la scène, ils se mêlent naturellement avec elle, ils s'y confondent comme une eau paisible qui, sous les saules, irait se perdre insensiblement dans le cours tranquille d'un autre ruisseau... »

C'est Mademoiselle Grandjean qui soupire à présent la nouvelle romance du Saule, car elle a recueilli la succession de Madame Caron, et comme cette artiste, douée d'une voix très généreuse, a fait en ces derniers temps des progrès très sensibles, elle joue ce dernier acte et tient d'ailleurs tout le rôle avec une autorité réelle et un sentiment profond. L'Othello d'aujourd'hui, c'est M. Alvarez, dont vous connaissez le superbe organe et la magnifique prestance, et l'Iago actuel, c'est M. Delmas, dont vous admirez également, j'en suis sûr, le beau physique et la voix superbe ; enfin, M. Laffitte (Cassio), M. Nivette (Ludovico) et Mademoiselle Goulancourt (Emilia) complètent une distribution très solide pour la reprise actuelle. *Othello*, qui s'était joué trente-cinq fois à Paris depuis 1894, y aura gagné quelques bonnes représentations de plus.

ADOLPHE JULLIEN.



Photo P. Boyer. UNE DANSEUSE
(Mlle W. Choinska)
OPÉRA. — *OTHELLO*

Photo Klary (Bruxelles). ARTHUS (M. Henri Albers) — GUINÈVRE (Mme Paquot d'Assy) — LANCELOT (M. Dalmorès) — LYONNEL (M. Forgeur) — MORDRED (M. François)

Acte Ier. — 1er Tableau

Le Théâtre à l'Étranger

THÉATRE DE LA MONNAIE

LE ROI ARTHUS

Drame lyrique en trois actes et six tableaux, poème et musique de E. CHAUSSON

Lorsque, il y a près de cinq années, Ernest Chausson était prématurément enlevé à l'art musical par la mort brutale et stupide, il laissait un drame lyrique complètement achevé : *le Roi Arthus*, que le célèbre chef d'orchestre Félix Mottl avait promis de monter au théâtre grand-ducal de Carlsruhe, alors qu'il en était encore directeur de la musique. Pour des raisons indépendantes de sa volonté, Félix Mottl n'ayant pu réaliser son projet, les directeurs du théâtre royal de la Monnaie, de Bruxelles, accueillirent l'ouvrage d'Ernest Chausson comme ils avaient accueilli, l'année précédente, *l'Étranger* de M. Vincent d'Indy, et voici comment *le Roi Arthus* vient d'être représenté sur la scène bruxelloise toujours hospitalière aux nobles œuvres.



Photo Alinari frères (Florence). ERNEST CHAUSSON

Ernest Chausson est l'auteur de son poème. Il en a tiré le sujet des *Romans de la Table ronde*, comme Richard Wagner puisa les sujets de *Tristan* et de *Parsifal* des poèmes de Gottfried de Strasbourg et de Chrestien de Troies, lesquels sont directement inspirés des *Romans de la Table ronde*. Je signale à dessein cette origine commune, parce qu'elle a servi de prétexte au premier grief d'imitation wagnérienne reprochée à Ernest Chausson, ce qui est tout simplement puéril, car, de ce chef, on pourrait faire le même reproche à d'autres musiciens qui restèrent très éloignés de la pensée wagnérienne, tout en s'inspirant des mêmes *Romans de la Table ronde*, comme Henry Purcell, Émile

LANCELOT GUINÈVRE LYONNEL
(M. Dalmorès) (Mme Paquot d'Assy) (M. Forgeur)

THÉATRE DE LA MONNAIE. — *LE ROI ARTHUS.* — ACTE Ier. — 2e TABLEAU

Photos Klary (Bruxelles).

UN LABOUREUR (M. Henner)

THEATRE DE LA MONNAIE. — *LE ROI ARTHUS.* — ACTE II. — 3e TABLEAU

Büchner et, plus près de nous, Victorin Joncières, dont on n'a pas encore oublié le *Lancelot*. Au surplus, une analyse succincte du poème du *Roi Arthus* suffira pour montrer à quel point Ernest Chausson sut le différencier du poème de Wagner.

Arthus vient de remporter une victoire sur les Saxons, et devant toute sa cour, devant la reine Guinèvre, sa femme, devant son neveu Mordred, il a loué le courage de l'invincible, du preux Lancelot, qui décida du sort des armes. Mordred en a conçu un violent dépit. Mais n'a-t-il pas entendu la conversation rapide échangée entre la reine Guinèvre et Lancelot ? La reine rappelait au preux chevalier le rendez-vous d'amour fixé par eux à la nuit prochaine. Peut-être Mordred va-t-il pouvoir se venger en surprenant Lancelot avec la reine. — Pendant que, dans les jardins du château, sous les arbres baignés par la clarté de la lune, Lancelot et Guinèvre se disent leur tendresse, Lyonnel, le fidèle écuyer de Lancelot, veille. Dans le silence de la nuit, on n'entend que le chant



Photo Klary (Bruxelles). ARTHUS (M. Henri Albers)

THÉATRE DE LA MONNAIE. — *LE ROI ARTHUS*

des gardes nocturnes se répondant de loin en loin. Mais le jour commence à poindre. Lyonnel, qui redoute que Mordred ne découvre les coupables amours de son maître, vient avertir ce dernier qu'il doit prendre garde, et Lancelot va quitter Guinèvre quand Mordred survient soudain en criant trahison. D'un coup d'épée, Lancelot abat le traître et s'éloigne vivement non sans avoir donné rendez-vous à Guinèvre dans la forêt voisine. Mais à peine est-il parti que Mordred, qui n'est que blessé, se redresse et demande assistance. Guinèvre, épouvantée, rentre précipitamment dans le château.

Lancelot, en proie aux remords d'avoir trompé Arthus, son roi, son ami, attend Guinèvre à la lisière de la forêt. Elle vient bientôt l'y rejoindre pour lui annoncer que Mordred est vivant et qu'il se fait son accusateur. Déjà les chevaliers s'unissent à Mordred contre Lancelot; seul le roi Arthus se refuse à croire à une si indigne trahison. Si Lancelot veut suivre le conseil de Guinèvre, il se présentera devant le roi pour



Photos Klary (Bruxelles). ALLAN (M. Vallier)



MORDRED (M. François)

THÉATRE DE LA MONNAIE. — *LE ROI ARTHUS*

Photo Klary (Bruxelles). ARTHUS (M. Albers)

THÉATRE DE LA MONNAIE. — *LE ROI ARTHUS.* — ACTE II. — 4e TABLEAU

jurer qu'il n'est pas coupable : Arthus le croira, car il ne demande qu'à croire. Mais à la seule idée d'un pareil mensonge, Lancelot se révolte. Guinèvre pleure, supplie et finalement, hors d'elle-même, chasse ce lâche chevalier qui se refuse à la sauver du déshonneur. Alors, puisqu'elle le veut, Lancelot ira mentir à la face du roi, et pour racheter ce nouveau crime, il cherchera la mort dans les combats. Mais la reine n'entend pas que Lancelot meure ; combien plus belle serait leur vie s'ils s'enfuyaient pour s'aimer librement. Et tous deux s'enivrent à la pensée de cet amour.

Cependant le roi Arthus est dévoré par les soupçons : il a attendu que Lancelot vînt se disculper de l'accusation portée par Mordred contre lui, et Lancelot n'est pas venu. Il n'ignore pas, d'autre part, que Mordred rêve secrètement de le détrôner. Dans son découragement, il invoque Merlin, l'enchanteur, l'ami qui fut toujours fidèle. Et voici qu'au milieu des branches



Photo Klary (Bruxelles). LANCELOT (M. Dalmorès)

THÉATRE DE LA MONNAIE. — *LE ROI ARTHUS*

d'un pommier ombrageant la cour du château, Merlin apparait vêtu d'une longue robe blanche ; il apprend que la Table ronde, fondée par lui et par Arthus, périra par les passions envieuses des chevaliers. Arthus lui-même va bientôt mourir ; il dormira jusqu'au jour du glorieux réveil. Un crime encore inconnu va d'ailleurs hâter ce fatal dénouement. Mais qu'importe à Arthus ces sombres prophéties ; ce qu'il veut savoir de Merlin, c'est si la reine Guinèvre et Lancelot sont coupables. A cette question Merlin ne répond pas ; mais Arthus a compris son malheur : il est trahi. Il entre dans une grande fureur, appelle ses hommes ; les uns le suivent pour poursuivre le ravisseur de la reine, les autres veulent profiter de son départ pour anéantir la Table ronde. Et de fait, Mordred se fait aussitôt proclamer roi.

Lancelot va livrer bataille au roi Arthus. Guinèvre, du haut d'une éminence, suit les phases de la lutte. Mais que voit-elle ?

Est-ce possible ? Lancelot, l'invincible Lancelot a pris la fuite dès qu'il a aperçu le roi Arthus. C'est que le remords a envahi son âme, et, avant de se livrer au roi, il a voulu confier Guinèvre à ses écuyers. En vain Guinèvre le supplie d'aller au combat; en vain elle invoque leur amour, rien n'y fait. Lancelot retourne dans la mêlée, mais pour se rendre à Arthus. Et tandis que Guinèvre, désespérée, s'étrangle avec les tresses de ses longs cheveux noirs, Lancelot tombe sur le champ de bataille, couvert de blessures. Avant de mourir, il peut encore tendre son épée à Arthus pour que celui-ci le frappe; il peut aussi prophétiser que la pensée du glorieux roi vivra dans l'avenir, parce qu'il servira de modèle au vaste monde. Devant le cadavre de Lancelot, Arthus est sans colère ; il se retrouve au soir de sa vie, désespéré, trahi, dépossédé même ; son seul désir est d'entrer maintenant dans l'éternel sommeil. Des voix mystérieuses se font alors entendre ; de la haute mer, sous les derniers rayons du soleil, une barque remplie de femmes s'avance vers la rive. L'heure prédite par Merlin est venue pour Arthus. Il dit adieu à sa patrie, à ses fidèles compagnons de bataille, à ses armes ; puis il descend derrière la falaise, et l'on revoit la nacelle l'emportant, comme en un lit de repos, dans les pourpres du couchant, cependant que le chœur invisible chante la gloire de celui qui crut à la volonté, à l'effort, à l'Idéal.

. . .

Quelque sèche que soit cette analyse du poème d'Ernest Chausson, on a pu mesurer la distance qui le sépare de celui de *Tristan* auquel on a voulu le comparer. Les personnages, je le reconnais, ont entre eux certaines analogies de surface. Lancelot et Guinèvre rappellent Tristan et Isolde; Arthus fait songer au roi Marke; Lyonnel tient à la fois de Brangæne et de Kurwenal, et Mordred a quelques traits de ressemblance avec Melot. Mais tandis que nous assistons, dans *Tristan*, au triomphe, même par la mort, d'une passion fatale, nous voyons peu à peu grandir, dans *le Roi Arthus*, l'exaltation du devoir. En face de la reine Guinèvre, dont l'opiniâtreté dans le crime va jusqu'à évoquer en nos souvenirs les grandes figures de perdition du théâtre antique, Lancelot, dévoré par le remords, nous apparait comme la victime expiatoire du forfait commis, et, à ce titre, il revêt un caractère de réelle grandeur morale. Quant au personnage d'Arthus, tout en lui conservant juste ce qu'il fallait de légendaire et de merveilleux, Ernest Chausson a su l'ennoblir et l'auréoler par l'humaine souffrance; nous sommes loin en effet de ces prestiges, de ces talismans, de ces aventures dont sont remplis les *Romans de la Table ronde;* nous montons, avec Arthus, jusqu'à la vivante et splendide conception d'une majestueuse personnalité. Là, Ernest Chausson s'est fait créateur.



Photo Klary (Bruxelles).

LYONNEL LANCELOT GUINÈVRE
(M. Forgeur) (M. Dalmorès) (Mme Paquot d'Assy)

THÉATRE DE LA MONNAIE. — *LE ROI ARTHUS.* — ACTE III. — 5e TABLEAU

On a dit aussi que la forme musicale du *Roi Arthus* offrait de nombreux rapports avec celle de *Tristan*. Rien n'est plus superficiel que cette appréciation. Je dois à la vérité de dire qu'il y a dans l'œuvre de Chausson une scène pour ainsi dire adéquate à une scène de Wagner ; c'est celle où Lancelot et Guinèvre s'aiment pendant la nuit, comme s'aiment Tristan et Isolde, tandis que Lyonnel veille sur eux comme Brangæne veille sur les amants de Wagner. Il apparait clairement que dans cette situation, Ernest Chausson devait fatalement subir l'influence du maître de Bayreuth ; j'ajouterai même qu'il ne pouvait y échapper. Mais si les harmonies sont aussi suaves que dans *Tristan*, si les voix montent, s'unissent et se fondent comme dans le célèbre Hymne à la Nuit, si l'orchestre s'éteint de la même façon, si l'atmosphère, en un mot, est la même, là se bornera la ressemblance amenée par la similitude des deux scènes. Et encore, en y regardant de



Photo P. Boyer

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

OTHELLO

Iago. — M. Delmas



Phot. P. Boyer.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

OTHELLO

Othello. — M. Alvarez



Photo Klary (Bruxelles). GUINÈVRE (Mme Paquot d'Assy)

près, il ne serait pas difficile de remarquer que les contours mélodiques d'Ernest Chausson sont ici, comme dans tout le reste de la partition, très différents de la ligne mélodique de Wagner, et surtout que la pâte instrumentale du musicien français doit



Photos Klary (Bruxelles). LYONNEL (M. Forgeur)



UN LABOUREUR (M. Henner)

THÉATRE DE LA MONNAIE. — *LE ROI ARTHUS*

beaucoup moins à l'art wagnérien qu'on se l'est imaginé. Mais il a suffi que les deux scènes fussent semblables, que les deux musiciens y aient répandu l'un et l'autre quelques phrases séduisantes émergeant au-dessus d'un orchestre pâmé d'amour, pour que l'on conclût à l'imitation. Et puis, quand cela serait? N'ai-je pas entendu quelqu'un prétendre que le célèbre trait des violons à l'unisson qui suit la traversée des flammes, au troisième acte de *Siegfried*, avait été inspiré à Wagner par le dessin des violons à l'unisson que Berlioz a employé, dans *la Damnation*, lorsque Faust pénètre pour la première fois dans la chambre de Marguerite? Accordons, pour faire plaisir à ceux qui veulent voir l'imitation partout, que le duo du *Roi Arthus* est au duo de *Tristan* ce que le trait des violons de *Siegfried* est au trait des violons de *la Damnation*, ni plus, ni moins.

D'autre part, dès le magnifique prélude du deuxième acte, avec la chanson que fait entendre un laboureur durant que Lancelot attend Guinèvre, avec le monologue de Lancelot et la scène dramatique qui suit, la personnalité d'Ernest Chausson se dégage de toute influence; elle s'accuse surtout avec un charme élégiaque dans la splendide évocation de Merlin, où nous retrouvons les délicieuses harmonies entendues dans *Viviane*, le poème symphonique de Chausson, joué jadis chez Lamoureux. Et plus nous avançons,



Photo Klary (Bruxelles). ARTHUS (M. Henri Albers)

THÉATRE DE LA MONNAIE. — *LE ROI ARTHUS*. — ACTE III. — 6e TABLEAU

plus l'œuvre grandit en beauté: c'est d'abord la poignante page d'orchestre qui ouvre le troisième acte, évoquant la terrible mêlée de la bataille; c'est le *lamento* funèbre dans lequel Guinèvre exhale son désespoir; c'est surtout le merveilleux finale bâti sur un thème adorable qui monte, grandit, clamé par trois chœurs superposés, et finit par s'unir au thème héroïque d'Arthus pour s'éteindre ensuite dans les sonorités les plus exquises. Je le dis hautement: ce finale du *Roi Arthus* comptera parmi les plus belles pages de l'art français.

⁂

Telle est, très imparfaitement résumée, cette œuvre fière et belle, dont j'aurais voulu noter encore la justesse d'accent, la valeur expressive des thèmes, la clarté mélodique, et l'intérêt toujours renouvelé de l'écriture harmonique et instrumentale. Le soir de la première représentation, M. Marcel, directeur des Beaux-Arts, a chaleureusement félicité MM. Kufferath et Guidé d'avoir monté avec autant de soin que de dévouement artistique l'unique ouvrage dramatique d'Ernest Chausson. Les directeurs de la Monnaie avaient en effet confié les rôles du *Roi Arthus* aux meilleurs de leurs pensionnaires: à Madame Paquot d'Assy qui donna un relief saisissant à la frénétique épouse d'Arthus; à M. Dalmorès qui accusa dans le rôle de Lancelot de remarquables progrès au point de vue de l'expression vocale; à M. Albers, chanteur consciencieux, intelligent, qui créa le rôle d'Arthus avec la plus grande autorité, en artiste autant soucieux de la justesse de la diction que de la vérité de l'attitude. L'orchestre se distingua sous la direction de M. Silvain Dupuis. Les costumes avaient été dessinés par l'artiste au goût éclairé qu'est M. Fernand Khnopff. Les décors, brossés par M. Dubosq, sont de véritables merveilles de reconstitution gothique, de féerie et de couleur.

Enfin, la mise en scène fut réglée par M. De Beer, qui put réaliser des groupements où régnaient la vie et le mouvement.

Au total, cette réalisation scénique fut digne du compositeur prématurément disparu dont nous pouvions attendre d'autres nobles œuvres.

CHARLES JOLY.



AMBIGU-COMIQUE

LA CITOYENNE COTILLON

Arlette. — Mme Jeanne Granier

Photo Larcher. JORDANET (M. Daurais) NORMAND (M. Liezer) ARLETTE (Mme J. Granier) BARRAS (M. G. Dubosc) *Décor de MM. Jambon & Bailly.*

1er TABLEAU. — *Le 17 Fructidor*

AMBIGU-COMIQUE

La Citoyenne Cotillon

PIÈCE EN CINQ ACTES ET SIX TABLEAUX, DE MM. E. DAUDET ET H. CAIN



Voici un nouveau Barras. Dans *la Fille de Madame Angot*, le célèbre « directeur » restait à la cantonade; dans *Paméla*, M. Victorien Sardou nous le laissait entrevoir. Aujourd'hui, dans la comédie dramatique qu'ils donnent sur le théâtre de l'Ambigu, *la Citoyenne Cotillon*, MM. Ernest Daudet et Henri Cain nous le présentent à son apogée, dans sa splendeur, et surtout « homme à femmes », encore et toujours, alors qu'il médite son coup d'État du 18 fructidor.

M. Ernest Daudet, qui, lui est un homme de lettres doublé d'un homme d'archives, a défini son héros dans ces termes : « Sceptique et aimant le plaisir, d'une courtoisie raffinée avec les femmes, trop fat et trop vaniteux pour n'être pas leur dupe, les traitant cavalièrement, quand elles avaient cessé de lui plaire et n'ayant, en revanche, pour les hommes, que dédain ou même mépris, et mesurant aux services qu'il en attendait la considération plus ou moins jouée qu'il leur témoignait. »

Gentilhomme, le comte de Barras embrasse avec fureur les idées de la Révolution, comme un Hérault de Séchelles ou un Lepeletier de Saint-Fargeau. Ami de Robespierre, terroriste à Toulon, il se fait réactionnaire en Thermidor pour revenir à ses précédents errements, quand le royalisme menace la République. Le coup d'État du 18 fructidor l'ayant rendu maître du pays, il recourt, pour assurer sa puissance, aux pratiques de la Terreur, aux lois de sang et de proscription, sans s'apercevoir qu'il prépare Bonaparte, dont il se sert et qui le jouera. Il aura alors trouvé plus fort que lui, et, après le 18 brumaire, il s'effondrera dans l'oubli, offrant à l'histoire le type de ces politiciens artificieux qui, dépourvus de qualités supérieures, doivent leur crédit et leur prestige surtout aux circonstances fortuites dont ils tirent plus ou moins parti.

L'arriviste de talent cède alors le pas à l'arriviste de génie.

. .

Tel qu'il est, cet ambitieux égoïste, « dissipé » et dissolu, est le héros fait à souhait pour les comédies aimables, les drames discrets, les opéras-comiques souriants, les opérettes frivoles : on ne le voit ni dans une épopée ni dans une tragédie. Avec beaucoup d'habileté et d'intelligence dramatiques, MM. Ernest Daudet



AMBIGU-COMIQUE

LA CITOYENNE COTILLON

Aline. — Mlle Marguerite Labady



Photo Boissonnas & Taponier.

AMBIGU-COMIQUE
LA CITOYENNE COTILLON
Pimprenelle (Mlle Damiroff)

et Henri Cain l'ont mêlé dans *la Citoyenne Cotillon* à une intéressante aventure, qui, après avoir côtoyé les angoisses du drame, se termine dans les sourires de l'opéra-comique.

Le rideau se lève sur le cabinet de Barras. Nous sommes quelques jours avant le 18 fructidor (4 septembre 1797), le coup d'État que Barras prépare avec Rewbell et Larévellière-Lépaux et qu'exécutera le général Augereau. Le directeur galant et musqué donne ses audiences, parcourt les documents officiels, distribue ses ordres, écoute le chef de sa police particulière, M. Ledoux, et surtout lit avec soin ses lettres d'amour. Pour le moment, « l'homme à femmes » est fort épris d'une comédienne du théâtre Feydeau, Arlette, dite « la citoyenne Cotillon », qui s'amuse de ses propos galants mais ne lui donne... rien de ce qu'il demande. Aujourd'hui, Arlette vient avec sa sœur de lait, Aline, demander au directeur, par procuration, la grâce de l'un de ses compatriotes, — elle est du Rouergue, — le conspirateur royaliste et chevalier d'Harfeuil. Barras, empressé et galant, se fait apporter le dossier. Il lit que d'Harfeuil est condamné à mort... par contumace. Le chevalier d'Harfeuil, jusqu'ici, a échappé à toutes les recherches de la police : qu'il « continue » ! Aussi bien, Barras saurait se souvenir de la requête de la « citoyenne Cotillon ».

Du cabinet de Barras, les auteurs nous conduisent au Palais-Royal, au café de la Rotonde. Là, se réunissaient volontiers les adversaires du Directoire : non loin, à la galerie de Bois, modérés et jacobins avaient coutume de se rencontrer et de se provoquer. Dans l'une de ces échauffourées, presque quotidiennes, Arlette, qui passait, est bousculée, malmenée, violentée. Un jeune homme inconnu la prend dans ses bras et la porte à la Rotonde pour qu'on lui donne des soins. Le jeune sauveur,

D'HARFEUIL (M. Gauthier) — ARLETTE (Mme J. Granier) — JACQUES (M. Villa) — ALINE (Mlle M. Labady)

Photos Larcher

ARTHÉMISE (Mlle J. Lambert) — ILLYRINE (Mlle J. Mony) — CÉPHISE (Mlle M. Grandjean)

AMBIGU-COMIQUE. — *LA CITOYENNE COTILLON.* — 2e TABLEAU. — *Le Café de la Rotonde*



AMBIGU-COMIQUE
LA CITOYENNE COTILLON
Ledoux (M. J. Renot)

qui dit s'appeler Sévérac, est de tournure élégante. Arlette le remercie. On cause. On trouve qu'on est du même pays. Les souvenirs évoqués augmentent la sympathie naissante. Arlette quitte la Rotonde, mais après avoir permis à son sauveur de lui rendre visite, chez elle ou au théâtre. Resté seul, Sévérac est bientôt rejoint par quelques jeunes gentilshommes, qui saluent en lui le « chevalier d'Harfeuil » et avec lesquels il projette simplement d'enlever Barras. Chose qui sera facile : car, tous les soirs, Barras, après avoir reconduit la « citoyenne Cotillon » à la rue de la Cerisaie, où elle demeure, retourne seul au Palais du Luxembourg. Sans doute; mais, il n'y a pas de bonne conspiration, au théâtre, sans un traître. Parmi les conjurés, nous avons vu s'asseoir M. de Luzancy, qui, à l'acte précédent, s'entretenait avec Barras et ses politiciens. Attendons-nous à de graves événements.

Nous voici maintenant dans la loge de la citoyenne Cotillon au théâtre Feydeau. Les échos de la représentation y parviennent; les gens du théâtre, artistes ou régisseur, s'y montrent un instant. Nous voyons Sévérac et aussi comment la sympathie des deux jeunes gens, Sévérac et Arlette, se transforme en un sentiment plus fort et plus passionné. Nous voyons, enfin, Barras. Le directeur annonce à Arlette que, contrairement à son habitude, il laissera sa belle amie rentrer seule chez elle, tandis que lui regagnera le Palais du Luxembourg : Luzancy a travaillé.

Et, en effet, l'embuscade tendue par les conjurés « rate ». La voiture où ils croient trouver Barras sans défense et sans inquiétude, est bourrée d'agents, qui les accueillent à coups de pistolet. Les conjurés sont tués ou arrêtés.

Un seul échappe. Vous avez deviné qu'il s'agit du chevalier d'Harfeuil. Il se réfugie chez Arlette qui, maintenant, sait le vrai nom du jeune homme, et lui donne asile. Mais les policiers qui ont poursuivi Sévérac, se présentent, frappant à la porte de la maison où ils ont cru le voir entrer. Ils ne savent par qui la maison est habitée. Quand ils se trouvent devant Arlette, la « favorite », leur zèle se calme. Ils fouillent, par acquit de conscience, les buissons du jardin. Ils ne pénètrent pas dans la chambre d'Arlette..., où est d'Harfeuil. Barras survient, plus empressé, plus amoureux que jamais. Arlette, qui n'est pas comédienne pour rien, promet au directeur de se montrer moins sévère; mais ce n'est pas en sa demeure de Paris qu'elle veut s'abandonner au galant directeur, c'est dans sa villa discrète et isolée de Villeneuve-Saint-Georges. Pour sortir de la capitale et y aller, il faut un sauf-conduit : Barras signe le sauf-conduit.

Quelques semaines après, nous retrouvons d'Harfeuil et Arlette, filant le parfait amour, oubliant la ville et le théâtre. Barras, dégagé des soucis politiques, revient à Arlette.



BARRAS
(M. Gaston Dubosc)

ILLYRINE CÉPHISE PIMPRENELLE
(Mlle J. Mony) (Mlle Grandjean) (Mlle Damiroff)

Photos Larcher.

LUZANCY
(M. Castelli)

BARRAS
(M. G. Dubosc)

NORMAND
(M. Liezer)

Décors de M. Lemeunier

AMBIGU-COMIQUE. — *LA CITOYENNE COTILLON.* — 3e TABLEAU. — *Une loge au théâtre Feydeau*

Il débarque un beau matin à Villeneuve-Saint-Georges. Pour plus de sûreté, il s'est fait précéder de toute sa police, que guide de Luzancy. Le traître pénètre dans la maison. Il est bien imprudent. D'Harfeuil, qui le soupçonne depuis longtemps, découvre et punit sa trahison : il le tue. La police, aux aguets, entre et arrête d'Harfeuil. Barras arrive à son tour. Il n'est que médiocrement satisfait de constater que celle qu'il aime le trompe avec un homme qui, précisément, conspire contre lui. Arlette prie et supplie le directeur irrité ; nouvelle Marion Delorme, elle promet à Barras de lui accorder tout ce qu'il désire s'il accorde, lui, la grâce de d'Harfeuil.

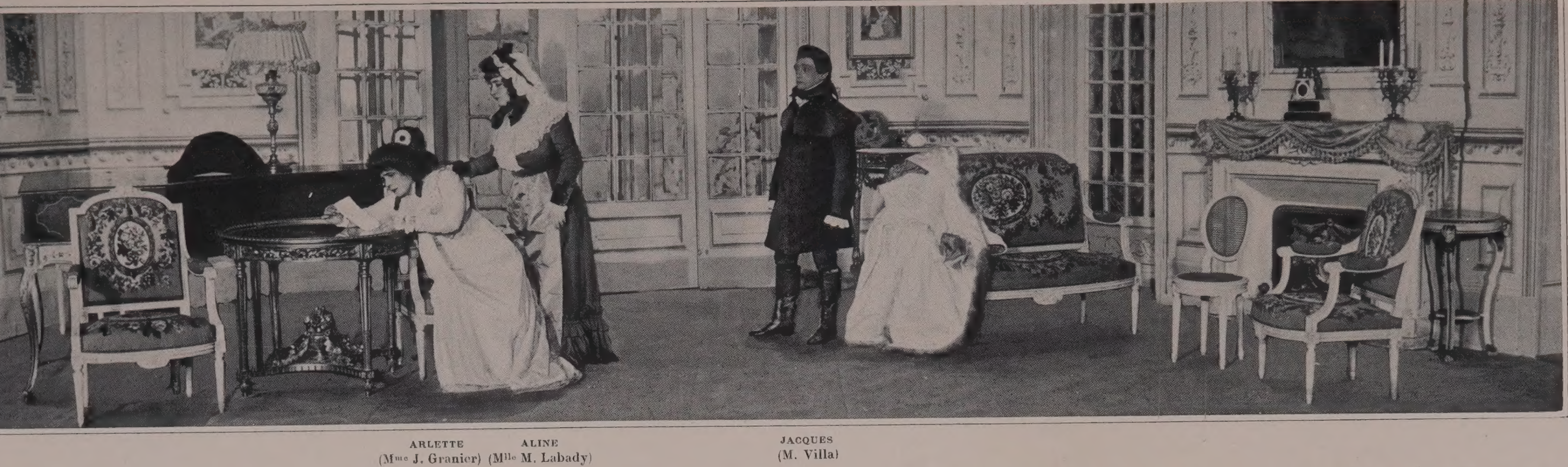
Plus généreux que Laffemas, le directeur se souvient qu'avant d'être le citoyen Barras, il s'appelait le comte de Barras : il gracie d'Harfeuil et il pardonne à Arlette.



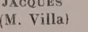
Photo Larcher. ARLETTE (Mme J. Granier) ALINE (Mlle M. Labady) LEDOUX (M. J. Renot) *Décor de M. Lemeunier.*

AMBIGU-COMIQUE. — *LA CITOYENNE COTILLON.* — 5e TABLEAU. — *Le Jardin d'Arlette*

On a discuté — pour la forme — ce dénouement. Le Barras de Fructidor était-il capable, après la victoire, de la magnanimité dont l'honorent les auteurs de *la Citoyenne Cotillon ?* M. Ernest Daudet a répondu à cette objection en disant que le goût de la femme, développé à l'excès chez Barras, ne pouvait que le disposer à l'indulgence. « Comme il n'y a pas d'énergie morale, écrit M. Daudet, qui résiste aux puissances de ce genre ; comme elles débilitent l'âme la plus intrépide et assouplissent la plus inhumaine, le sentimentalisme de Barras et la clémence dont, pour plaire à une femme adorée, encore qu'elle le dédaigne, il fait preuve au dénouement de *la Citoyenne Cotillon*, sont d'une logique rigoureuse et d'une incontestable vraisemblance. Même un bandit peut avoir une heure d'attendrissement et d'héroïsme, et, bien qu'il soit difficile de calomnier Barras, ce serait outrager injustement sa mémoire que de prétendre qu'il fût un bandit ni même un terroriste de grande



ARLETTE (Mme J. Granier) ALINE (Mlle M. Labady) JACQUES (M. Villa)



Photos Larcher. Décors de M. Amable.

LEDOUX (M. J. Renot) JORDANET (M. Daurais) NORMAND (M. Liezer) ARLETTE (Mme J. Granier) D'HARFEUIL (M. Gauthier)

AMBIGU-COMIQUE. — *LA CITOYENNE COTILLON.* — 6e Tableau. — *Barras*



AMBIGU-COMIQUE
LA CITOYENNE COTILLON
Luzancy. — M. Castelli

envergure. Il n'est ni un cynique comme Danton, ni un tigre comme Saint-Just, et pas davantage un hypocrite sans cœur comme Robespierre. Sa cruauté n'est pas systématique, elle est accidentelle. Les traits en sont trop rares dans sa vie pour qu'on le confonde avec les meneurs attitrés de la sanglante sarabande à laquelle mit fin la journée du 9 Thermidor. On peut donc le montrer généreux,un jour, envers un ennemi vaincu, sans porter atteinte à la vérité. »

Aussi bien, il ne s'agit pas tant, au théâtre, même dans les pièces historiques, de la vérité stricte que de l'intérêt dans la vraisemblance. Or, très vraisemblable, la pièce de MM. Daudet et Caïn est d'un grand intérêt, qui ne se dément pas un instant et qui s'affirme d'acte en acte. Elle a, de plus, le mérite d'être écrite soigneusement, littérairement. Le vif succès que lui firent la critique et le public est donc amplement justifié,

Succès qu'augmente encore la qualité de l'interprétation.

Madame Jeanne Granier joue Arlette. Elle y est charmante de grâce et de sensibilité, d'esprit et d'émotion. Quand on se rappelle les divers rôles qu'a créés, au cours de sa carrière, Madame Jennne Granier, on ne peut qu'admirer tant de variété et de souplesse dans le talent.

M. Gaston Dubosc est un Barras bon enfant, plutôt jouisseur que ténébreux, s'intéressant plus aux jolies femmes qu'au 18 Fructidor. Pourquoi pas ? M. Louis Gauthier, amoureux passionné, conspire élégamment.

Citons encore MM. Renot, Villa, Castelli, Moreau, Moret, Naulot, Mesdames Grandjean, Rigaut, Lambert et louons la suggestive Mademoiselle Damiroff, et Mademoiselle Labady, jolie à ravir dans le rôle d'Aline.

Une partition, discrète et aimable, accompagne la pièce. Elle souligne les passages essentiels et relève les fins d'acte. Elle a pour auteur M. Cuvillier, un des élèves préférés de M. Massenet.

Et je m'en voudrais d'oublier l'excellent M. Grisier, le directeur de l'Ambigu, qui, évoquant le temps des « Merveilleuses », fit des merveilles.

ADOLPHE ADERER.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.



Photo Reutlinger.

THÉATRE DES VARIÉTÉS

PARIS AUX VARIÉTÉS

La Commère. — Mlle Saulier